

# Mujeres y titiriteras en Buenos Aires. Heterogeneidad, juegos y puesta en escena del propio cuerpo en los espectáculos de Elba Fábregas (1960-1973)

Women and puppeteers in Buenos Aires. Heterogeneity, play and staging one's  
own body in Elba Fábregas shows (1960-1973)

Bettina Girotti

Universidad de Buenos Aires  
bettina.girotti@gmail.com

Recibido el 21 de diciembre de 2021

Aceptado el 30 de enero de 2023

BIBLID [1134-6396(2023)30:2; 697-721]

<http://doi.org/10.30827/arenal.v30i2.23541>

## RESUMEN

Me propongo recuperar la trayectoria de Elba Fábregas, caracterizar su modo de hacer títeres y trazar algunas líneas que permitan comprender las vicisitudes de aquellas mujeres que incursionaron en este arte en la ciudad de Buenos Aires a partir de la segunda mitad del siglo xx. Comenzaremos por reflexionar sobre la presencia de mujeres en el mundo de los títeres para luego caracterizar el trabajo de Fábregas como artista visual. Finalmente, reconstruiremos su labor titiritera haciendo hincapié en la heterogeneidad y en el lugar que ocupó su cuerpo en escena. Parto de la hipótesis de que la puesta en escena de su propio cuerpo organizó y dio sentido a la multiplicidad de objetos utilizados y le permitió establecer un juego directo con el público a la vez que colaboró en desarmar la relación entre trabajo femenino y esfera privada y en multiplicar las imágenes asociadas al arte de los títeres.

**Palabras clave:** Teatro de títeres. Mujeres. Historia social del arte. Cuerpo en escena.

## ABSTRACT

We aim to recover Elba Fábregas' trajectory to characterize her way of making puppets, understand the vicissitudes of women puppeteers in Buenos Aires city during the second half of the 20th century. We will reflect on the presence of women in the world of puppets and then characterizing Fábregas' work as a visual artist. Finally, we will reconstruct her puppet shows, emphasizing the heterogeneity and the place her body occupied on stage. We start from the hypothesis that the staging of her own body organized and gave sense to the multiplicity of objects used and allowed her to establish a direct relation with the public while collaborating in dismantling the relationship between female work and private sphere as well as multiplying the images associated with puppetry

**Key words:** Puppet theatre. Women. Social history of art. Staging the body.

## SUMARIO

1.—Introducción. 2.—¿Los títeres son cosas de hombres? 3.—Lenguaje plástico. 4.—Collage de muñecos, máscaras y objetos: un modo heterogéneo de hacer títeres. 5.—Una poética lúdica y corporal. 6.—Palabras finales. 7.—Referencias bibliográficas. 8.—Archivos visitados. 9.—Entrevistas.

### *1.—Introducción*

En Argentina, los estudios sobre la historia de los títeres están aún dando sus primeros pasos. Contamos apenas con algunos trabajos que, a modo de instantáneas, nos permiten delinear un panorama de lo sucedido desde las últimas décadas del siglo XIX hasta el presente. La historiografía cultural ha mirado a los muñecos en contadas ocasiones y, al igual que la historiografía en general, las experiencias de mujeres no han sido motivo de atención: haciéndose eco del estereotipo femenino decimonónico para dar cuenta de los acontecimientos, reservó a los varones “la creación de los elementos fundamentales de la cultura, el trazado de las instituciones, las decisiones de la gobernabilidad, el ejercicio de la ciencia”, es decir, las “realizaciones trascendentes y de poder” (Barrancos, 2010: 12).

En los años setenta, en un trabajo escrito al calor de la segunda ola feminista, la historiadora del arte Linda Nochlin (2007 [1971]) bregaba no solo por la satisfacción de necesidades inmediatas, sino también por revisar las bases históricas de aquella desigualdad, a la vez que se preguntaba por la “inexistencia” de grandes artistas mujeres. Para la autora, al responder adecuadamente este interrogante, se podría crear una especie de reacción en cadena capaz de abarcar no solo suposiciones aceptadas de determinado campo (las artes visuales, en su caso), sino también las de campos como la historia y las ciencias sociales. Nochlin, sin embargo, incluía una advertencia ya que la simplicidad de la pregunta enmascaraba una “trampa” cuyo primer impulso consistía en intentar responderla tal y como había sido formulada y evocar así una extensa lista de mujeres artistas, con lo cual se procedería a una reescritura de la historia, pero sin revisar en profundidad sus fundamentos. Concluía, entonces, que la explicación no debía buscarse en el genio individual ni en su posible falta, sino en las instituciones, en aquello que prohíben y en aquello que fomentan, ya que la situación total de la creación artística (el desarrollo de artistas, así como la naturaleza y calidad de las obras de arte en sí) ocurre en una situación social, constituye un elemento integrante de esa estructura social, y se halla mediada y determinada por instituciones sociales específicas y definidas.

Estas reflexiones de Nochlin pueden ofrecer un abordaje original y necesario a las experiencias con títeres en Argentina. Si la historiografía cultural ha mirado a los muñecos en contadas ocasiones, y la historiografía en general le ha brindado una atención deficiente a las experiencias desarrolladas por mujeres, por qué no intentar saldar ambas deudas de manera conjunta, recuperando las experiencias

de mujeres que se volcaron a los títeres<sup>1</sup>. Desde este enfoque podemos actualizar la pregunta de Nochlin en una serie de interrogantes: ¿quiénes fueron las mujeres que se dedicaron a los títeres? ¿cuáles fueron sus propuestas escénicas? ¿sobre qué concepciones del títere fundaron sus estéticas?

Un punto de partida para comenzar a responder estas cuestiones se nos ofrece en *Títere: magia del teatro* (1963), en el capítulo titulado “Reseña del teatro de títeres en la Argentina”, donde Mane Bernardo se encargaba de pasar revista a las experiencias locales con muñecos. En el catálogo de experiencias allí reunidas predominaban los nombres de varones. Sin embargo, la autora también incorporaba teatros manejados por mujeres. Junto a los nombres de Bernardo y su compañera, Sarah Bianchi, dos figuras femeninas que han sobresalido en aquel panteón marcadamente masculino<sup>2</sup>, se destaca el de Elba Fábregas (1928-1984), pintora, grabadora y poeta devenida titiritera y pareja del famoso titiritero Javier Villafañe<sup>3</sup>. Aunque su trayectoria incluyó roles como colaboradora literaria de *La Nación*, *Mundo Argentino*, *Mundo Infantil* y *El Hogar* o epítetos como “auténtico valor dentro del arte americano”, esto no significó que estuviera exenta de descripciones que insistieran en que su carrera se “desarrolló en las huellas” de su pareja.

El acercamiento a los títeres se produjo a través de Villafañe: durante las giras de “La Andariega” por América del Sur y Europa, Fábregas lo acompañó como titiritera manipulando títeres de guante junto a él. Sin embargo, esta labor ha quedado oculta tras la figura de su compañero, sin convocar la atención de la crítica periodística de la época. La separación no significó que Fábregas abandonara los títeres, sino que la impulsaría en esa dirección. Así, comenzó a realizar espectáculos solistas. En los trabajos de esta “nueva etapa” en solitario, en la cual el guante ya no

1. Tal como afirman Alissa Mello y Claudia Orenstein (2019), dada la lucha del teatro de títeres para ser tomado seriamente como una forma artística y recibir la atención crítica que merece, no resulta sorprendente que una discusión profunda sobre los roles de las mujeres en este terreno y la aplicación de una perspectiva de género en el análisis de experiencias con títeres permanezcan inexplorados. En un intento por comenzar a desarmar esta situación, estas investigadoras junto a Cariad Astles han compilado el volumen *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations* que reúne trabajos de investigadoras y titiriteras de todo el mundo en los que se explora el binomio mujeres-arte de los títeres desde distintos enfoques (histórico, geográfico, metodológico, formal, estético y filosófico). Si bien reconocen que en la última década han comenzado a proliferar trabajos que avanzan en estas discusiones, lo cierto es que aún es escasa la presencia de experiencias de América Latina en esos trabajos.

2. Este listado se completaba con Clara Moloeznick, Marisa Álvarez, Martha Ramírez, María Elena Garmendia, Margarita Ravazzani, Magdalena Laguna Orús, Gerarda Scolamieri, Elena Tapia y Adelina Gómez Cornet.

3. Javier Villafañe (1909-1996). Escritor, poeta, titiritero. En 1935, junto con el poeta Juan Pedro Ramos, comienza a recorrer los pueblos de la Argentina con “La Andariega” haciendo títeres. Luego replicaría esta actividad en otros países de Latinoamérica, Europa y Asia. Sobre la labor itinerante de Villafañe véase Girotti, Bettina (2020) “Títeres, escritura y dibujo: Javier Villafañe y la recolección de voces infantiles”.

sería la técnica privilegiada, se observan una serie de constantes que nos permiten pensar en la construcción de un modo de hacer títeres<sup>4</sup> claramente identificable fundado en la organización y combinación de números breves, el abandono del retablo y la elección de una manipulación a la vista, con lo que su presencia física deviene eje organizador o hilo conductor entre aquellos números, la multiplicación de técnicas y de materialidades en escena, y, finalmente, el juego como catalizador.

En el presente trabajo me propongo entonces recuperar la trayectoria de Fábregas en el mundo de los títeres, una labor que a su vez es inseparable de su trayectoria en las artes visuales y las letras, caracterizar su modo de hacer títeres y comenzar a trazar algunas líneas que permitan comprender las vicisitudes de aquellas mujeres que incursionaron en el arte de los títeres en la ciudad de Buenos Aires a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Encarar una tarea de estas características implica sortear la ausencia de trabajos que aborden el devenir del teatro de títeres en Argentina y es por ello que gran parte de esta pesquisa se desarrolló en instituciones cuya misión es salvaguardar el patrimonio cultural. Se da aquí un contraste entre el canon y el archivo tal como ha sido planteado por Aleida Assmann (2008): la memoria cultural presenta, de un lado, una selección limitada de textos canonizados, y, de otro, almacena documentos y artefactos del pasado que no cumplen con esos estándares pero que son considerados lo suficientemente relevantes como para no dejarlos desaparecer. Así, recordar (en términos culturales) tiene un lado activo condensado en el canon y en aquellas instituciones que preservan el pasado como presente, y un lado pasivo condensado en el Archivo y las instituciones que preservan el pasado como pasado.

Sin embargo, aunque el archivo como institución pretenda preservar el pasado, también posee mecanismos estructurales de exclusión. Esta fricción, propia de su funcionamiento, se anuda con lo dicho al comienzo respecto a la relevancia tanto de las experiencias encabezadas por mujeres como de aquellas que incluyeron los títeres. Consciente, quizá, de la selectividad de los Archivos que resguardan solo aquello que cada cultura considera que es valioso almacenar y recordar, y de la marginalidad de algunas de sus experiencias, Elba Fábregas se ocupó de recolectar diversos registros: críticas y reseñas, tanto de su trabajo como artista visual, escritora y titiritera; fotografías; manuscritos inéditos; borradores; programas de mano de sus exposiciones y espectáculos; y más. Estos materiales, que han sido resguardados por su hijo Juan Cristóbal “Juano” Villafañe, constituyen hoy su archivo personal. Al reunir la evidencia registrada de las actividades de su creadora y, junto con estos documentos, huellas de su carácter individual, este

4. Por “modo de hacer títeres” entendemos la elección de una forma de producción y circulación, reflexiones en torno a la profesión, el lugar otorgado a la formación y a la experimentación y los vínculos con otras artes, así como aquellos elementos relacionados con la puesta en escena (privilegio por determinado tipo de títere, retablo y/o escenarios, cantidad de artistas), la escritura de textos teóricos como de obras.

tipo de archivo mixtura lo público con lo íntimo y es en ese sentido que adquiere la forma de una voz, la de Fábregas, que intenta *narrar* su biografía. Finalmente, para poder reconstruir las experiencias aquí recuperadas, esa narración fue puesta en diálogo con otras miradas sobre las mismas, las cuales fueron recolectadas a través de entrevistas<sup>5</sup>.

A partir del trabajo con estos materiales, parto de la hipótesis de que la puesta en escena de su propio cuerpo organizó y dio sentido a la multiplicidad de objetos utilizados y le permitió establecer un juego directo del público a la vez que colaboró en desarmar la relación entre el trabajo femenino y la esfera privada y en multiplicar las imágenes asociadas al arte de los títeres, generalmente fundadas en la figura de un artista varón. Comenzaré entonces por anudar algunas reflexiones en torno a la presencia de artistas mujeres en el mundo de los títeres, a su vez, inseparables del campo artístico. Luego, caracterizaré el trabajo de Fábregas como artista visual, en tanto entiendo que marcó su modo de hacer títeres, núcleo al que dedicaré el segmento final, haciendo hincapié en la heterogeneidad y en lugar central que ocupó el cuerpo en sus puestas en escena.

## 2.—¿Los títeres son cosas de hombres?

Recuperar la trayectoria de Fábregas (como la de cualquier artista) obliga a trazar las condiciones en que aquella trayectoria se desarrolló, las condiciones de producción y circulación o exhibición de sus obras, así como las posibilidades de consagración. Es decir que, como primer paso, es preciso delinear el campo artístico y cultural porteño (Bourdieu, 1995), el lugar que los títeres ocuparon (o intentaron ocupar) y sus modos de producción.

Al intentar un abordaje histórico del teatro de títeres en Argentina, en un primer acercamiento, aparece una figura recurrente: la del titiritero (varón), que trabaja con títeres de guante para un público infantil y lo hace de forma itinerante, presentándose en espacios abiertos y públicos y cuya iniciación en esta práctica ha sido de un modo informal, ya sea que su formación haya sido autodidacta o que, adoptando el rol de discípulo, haya aprendido de un maestro (a quien probablemente haya acompañado en sus espectáculos en calidad de ayudante o “guante”). Esta imagen, muchas veces asociada al famoso Maese Pedro de la novela de Cervantes y otras tantas al juglar medieval, no fue solo difundida a través de discursos

5. Una parte de estas entrevistas fueron realizadas en el marco de la investigación de mi tesis doctoral *Hacer títeres en Buenos Aires: tradición, modernización y diálogos en el campo cultural (1943-1968)* (2021). La otra fue recolectada del trabajo de Leonor Vila *El eslabón perdido. Un recorrido por la vida de Elba Fábregas* (2020).

periodísticos sino también en las publicaciones sobre el arte de los títeres escritas por titiriteras y titiriteros<sup>6</sup>.

A lo largo del siglo xx, esta figura ha funcionado de manera homogeneizadora, unificando y, con ello, invisibilizando otras formas de hacer títeres que no se fundaban en sus elementos característicos. En línea con lo que expresaba Nochlin, la dificultad para reconocer las trayectorias de mujeres que se dedicaron a los títeres no reside en que estas trayectorias no se hayan desarrollado, sino en la falta de fomento institucional. Así, la reserva de los roles de producción y de los elementos fundamentales de la cultura para los varones (Barrancos, 2010), y la dificultad para diseñar y ocupar un espacio público no hospitalario para la presencia femenina (Sarlo, 2003), encuentra su anclaje en la construcción, difusión e instalación de aquella figura del “titiritero juglar”. Sin embargo, esto no significó negar la posibilidad de que los títeres pudieran ser manejados por mujeres: mientras se fomentaba la cualidad “artística” de las experiencias con títeres desarrolladas por varones, también se enfatizaba la cualidad “escolar” de las titiriteras, en sintonía con la idea de que las educadoras constituyeron uno de “los yo femeninos” aceptables (Molloy, 1985): un arco de publicaciones que van desde *Manual de Juguetería* (1941) de María del Carmen Schell hasta *Títeres para jardineras* (1987) de Bernardo y Bianchi se dirigían explícitamente a las mujeres. Ahora bien, estas consideraciones respecto a las posibilidades de consagración de las titiriteras se desarrollan en un campo artístico y cultural en el que los títeres aún luchaban por ser considerados un arte legítimo y dejar de ser catalogados como una forma escénica menor<sup>7</sup>.

Por otro lado, la utilización de la categoría “mujer” representa en sí misma un problema ya que enmascara distinciones y propone la existencia de un grupo ligado por una “esencia” común (Gluzman, 2016). El género es mutable histórica y contextualmente (Scott, 1999) y las titiriteras pudieron haber compartido problemas similares con las artistas visuales, escritoras o actrices contemporáneas. Es por ello que las variables de género deben considerarse en diálogo con otras, ya que no existe una “clase de mujer” porque cada mujer se incluye, a su vez, en varias categorías (Fraisie, 2003).

Desde esta perspectiva, para acotar la experiencia de Fábregas es preciso superponer otras variables de su biografía. Una de las características ligada al mundo de los títeres que rápidamente sobresale es su relación con Javier Villafañe. De

6. Entre estas publicaciones podemos mencionar *Manual de Juguetería* (1941) y *Títeres, sombras y marionetas* (1947) de María del Carmen Schell, *El Teatro de Títeres en la Escuela* (1944) y *Títeres en casa* (1949) de Alfredo Bagalio, o *Títeres y niños* (1944) de Javier Villafañe.

7. Sobre la presencia de mujeres en el campo teatral, remitimos al trabajo de María Fukelman (2018) “Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo”. Aquí, la autora revisa la articulación entre la lucha feminista y los roles de dirección desempeñados por mujeres en dos agrupaciones de teatro independiente porteño.

hecho, el suyo no sería el único caso de una pareja de artistas que trabajaron con títeres de manera conjunta: la lista continúa con el dramaturgo Sergio de Cecco y la artista visual Marta Gavensky; también Pepe y Virginia Ruíz; Ariel Bufano y Beatriz Suárez y, más tarde, Bufano y Adelaida Mangani, por mencionar algunos casos. Esto se alinea con las reflexiones de Nochlin en torno a los vínculos de aquellas artistas que habían logrado destacarse y que habían tenido una conexión cercana o personal con una personalidad artística masculina más fuerte o dominante. Al incluirlas en sus redes de sociabilidad, aquellos contactos habrían colaborado en su reconocimiento, allanando los obstáculos propios del campo. Si bien esta característica no era inusual entre los artistas varones, en el caso de las mujeres se daba casi sin excepciones. Sin embargo, esta conclusión no explica de manera satisfactoria los casos mencionados. De hecho, pareciera ser todo lo contrario, ya que de esa enumeración se desprende una nueva característica para aquella figura tradicional: la itinerancia no era completamente en solitario, sino que se trataba de una suerte de empresa familiar en la que el trabajo de los artistas (varones) constituía la cara visible; un trabajo cuyo andamiaje descansaba en la labor de sus compañeras de vida, dedicadas simplemente “a confeccionar” los vestidos de los muñecos. La dicotomía público/privado a la que se homologaba el par masculino/femenino replicaba entonces en la representación escena/fuera de escena.

### 3.—*Lenguaje plástico*

Sobre este fondo que hemos intentado delinear, es momento de comenzar a trazar la trayectoria de Fábregas en el arte de los títeres con el objetivo de caracterizar su modo de hacer títeres. La experiencia de Fábregas con los muñecos estuvo atravesada y condicionada por su trayectoria como artista visual y escritora<sup>8</sup>: de un lado, en aquello que concierne a la construcción de un estilo, pero también en tanto su labor en aquellos campos pudieron haber servido como una deformación en el arte de los títeres, en la que se replicaba la distinción jerárquica entre maestro y discípulo.

Simultáneamente Fábregas organizó su propia gira, exponiendo acuarelas, dibujos, tintas, óleos y trabajos realizados en muchas otras técnicas, en diferentes ciudades de Bolivia (La Paz, Santa Cruz, Sucre, Oruro y Cochabamba), Ecuador (Quito y Guayaquil), Perú y Chile (Santiago y plataforma para acceder a espacios vedados para otras artistas y para convocar la atención de críticos e instituciones.

Nacida en la ciudad de Buenos Aires en 1928, Fábregas estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes y, luego, en el Instituto Superior de la Universidad de

8. La relación entre el teatro de títeres y otras artes, no fue exclusiva de Fábregas. Al respecto, véase Girotti, Bettina (2015) “El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros”.

Tucumán, donde tuvo como maestros a artistas prestigiosos como Lino Eneas Spilimbergo y Enrique Larrañaga. Al terminar su posgrado de Bellas Artes en aquella ciudad, realizó su primera exposición solista en la galería Van Riel de Buenos Aires (1947) y luego en Rose Marie (1948). En paralelo a su trabajo de dibujante, grabadora y pintora, Fábregas se volcó a la escritura: en 1948, ganó el Segundo Premio en poesía en un concurso organizado por el Club Argentino de Mujeres para el Cuarto Salón de Navidad y algunos de sus trabajos fueron publicados en el semanario *El Hogar*. Además, escribió en distintos medios gráficos como *La Nación*, *Mundo Argentino*, *El Hogar*, *Mundo Infantil* y *La Razón*.

Al conocer a Javier Villafañe en los años 50, tal como sostiene Leonor Vila (2020), se produce un giro copernicano en la vida de Elba. A comienzos de esa década, Villafañe encaró una gira por Sudamérica con su retablo “La Andariega” y Fábregas se sumaría a aquella aventura acompañándolo en sus espectáculos, no como espectadora, sino manipulando títeres. La expresión “guante”, además de remitir al títere de cachiporra —una de las técnicas occidentales de manipulación más tradicional y la de más amplia difusión en Argentina y otros países latinoamericanos— fue frecuentemente utilizado entre los titiriteros para referir al ayudante, quizá discípulo, que acompañaba a su maestro en el montaje de los espectáculos, colaborando en el detrás de escena mientras aprendía la profesión. La labor de Fábregas en estas giras podría ser entonces asimilada a la del guante en el sentido de que estas constituyeron una instancia Viña del Mar). En una nota de 1951 titulada “El arte personalísimo de Elba Fábregas”, la poeta y educadora Aurora del Carpio de Mc Queen enfatizaba la multiplicidad y la dificultad para circunscribir el trabajo de Fábregas a determinada escuela:

Diríase que el temperamento de la artista es la concentración de varias edades, de emociones diversas, de ideas diferentes; un mundo sin tiempo, de muchos climas e innumerables latitudes; un universo. De ahí que sea capaz de expresarlo todo (...)

Elba Fábregas se revela como un temperamento extraordinario. Artista de verdad, interpreta el misterio de la vida a través del Arte y se expresa en su lenguaje propio, personalísimo, vigoroso y profundo. (Del Carpio de Mc Queen, 1951).

La autora también vinculaba a Fábregas con distintos momentos de la historia del arte a través de referencias a las cuevas de Altamira y Perigord, el arte oriental chino, el neoimpresionismo de Cézanne, Bracque, Picasso, Breughel, Van Gogh, Gauguin o el naivismo y puerilismo de Rousseau. Así, la diversidad de referentes y estilos y su combinación se presentan como características propias de su obra plástica.

Asimismo, en el marco de esta gira, en 1952, La Casa de la Cultura Ecuatoriana publicó su primer libro de poesía *Piedra Demente*, para la Colección de Poesía La Andariega. Ese mismo año, Fábregas expuso en Quito y en la Casa de



Cultura de Guayaquil (1952). Más tarde lo hizo en Chile, primero en el Ministerio de Educación y en la Universidad de Santiago y luego, en Viña del Mar, recibió el Diploma de Honor de Extranjeros en el Salón Municipal de dicha ciudad, en 1955. Ese mismo año, Pablo Neruda<sup>9</sup> escribió un nuevo prólogo para su libro *Piedra Demente*.

Al finalizar esta gira sudamericana, Fábregas expuso en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata (1956) y, en 1957, en la Bienal Internacional de San Pablo con su obra *Ciclista en el río* (dibujo). Ese mismo año, Villafañe fue nombrado jurado del Primer Festival de títeres de marionetas en Rumania. Sus contactos con el Partido Comunista le permitieron organizar una nueva gira con “La Andariega”, ahora por Bélgica, Rumania, las ex Checoslovaquia y U.R.S.S. y China. Como había sucedido con la gira sudamericana, Fábregas también realizó exposiciones en paralelo: en el Museo Ernst de Bucarest y en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958. A su regreso, en 1960, Fábregas fue invitada a exponer en la Galería Lirolay de Buenos Aires, junto a Juan Carlos Castagnino, Eugenio Daneri, Miguel Diomedede, Alberto Trabucco, Pompeyo Audivert, Jorge López Anaya, entre otros, en el marco de una muestra colectiva “El arte visual en el pabellón argentino de la Exposición Universal e Internacional de Bruselas, 1958”.

Ese año, también presentó sus trabajos en la Galería Rose Marie. En esta oportunidad, se trató de treinta y una obras en dibujo y monocopia<sup>10</sup>. El catálogo de la muestra incluyó un texto firmado por el reconocido crítico e historiador del arte, Julio Payró:

Estamos en presencia de una muestra retrospectiva que revela aspectos variados y contrastantes del rico talento de Elba Fábregas. Impresiona sus realizaciones por su acentuada expresividad, por una fuerza que, siendo la de una artista sensible y emotiva, de pronto puede aparecer como insegura. No es la improvisación irresponsable, ni la desmañada audacia del incapaz, ni un amaneramiento a rebours lo que hace balbucir a Elba Fábregas en sus comunicativos dibujos, sus grabados, sus monocopias. (...) Ha sabido escuchar a grandes maestros de la China eterna, que encierran la experiencia y la sabiduría de siglos en breves y poéticas frases.

9. El contacto con Neruda quedó plasmado en el diario de gira de la agrupación de teatro independiente Fray Mocho, que entre 1954 y 1955 realizó una gran gira que incluyó Chile. Casualmente, los actores visitarían la casa de Neruda gracias a la pareja Fábregas-Villafañe. Marcos Britos, recupera parte de ese encuentro en el cual el papel de Fábregas se reduce a ser la “dulce señora” de Villafañe (Britos, 2013: 270).

10. La monocopia es una variante del monotipo, técnica de estampado —a caballo entre la pintura, el dibujo y el arte gráfico— que consiste en transferir por contacto la imagen pintada o dibujada en un soporte rígido cuando el pigmento (generalmente, óleo) está todavía fresco. En el caso de la monocopia, se modifica a posteriori la imagen ya grabada iluminándola con cualquier técnica (Blas Benito *et al.*, 1996).

Su balbuceo es el lenguaje de la pasión, el de las líneas temblorosas o rábidas, el de los trazos entrecortados, el lenguaje explosivo o desmayado —según los casos— que configura un dibujo jamás ejecutado en frío, siempre formulado en función de un temblor del alma, y que por ello resulta ser como la traza lineal de un darse: en la sonrisa, en el sollozo o en el grito. (Catálogo Exposición de Elba Fábregas, Galería Rose Marie, Buenos Aires, 1960).

En las palabras de Payró aparecen múltiples intertextos para analizar la pintura de Fábregas. A esto se agrega la enumeración de las distintas técnicas desplegadas por la artista como el dibujo, el grabado y la monocopia, listado al que podemos agregar —si atendemos a las exposiciones realizadas en Bolivia, Ecuador, Perú y Chile— témpera, óleo, tinta, cera o cera y acuarela, entre otras.

A lo largo de las giras por América del Sur y Europa, Fábregas no solo se desarrolló como artista plástica y poeta, sino también como titiritera manipulando títeres junto a Villafañe, según recuerda su hijo Juan Cristóbal “Juano” Villafañe (2018; 2020). Sin embargo, esta labor ha quedado oculta tras la figura de quien fuera su compañero durante casi una década, sin convocar la atención de críticos y periodistas de la época, razón por la cual ha sido difícil dar con algún registro de estas experiencias. De hecho, en la biografía que antecede la *Antología* de Javier Villafañe (2001 [1990]), Elba recibe unas pocas líneas en las que se menciona, además de su relación sentimental, solo su trabajo como ilustradora del libro *Historia de pájaros* que recibió el Primer Premio del Certamen Literario de la Municipalidad de Buenos Aires.

#### 4.—*Collage de muñecos, máscaras y objetos: un modo heterogéneo de hacer títeres*

La disolución de la pareja no significó para Fábregas renunciar a los títeres, sino todo lo contrario: sin abandonar la pintura y la escritura, empezó a realizar espectáculos solistas construyendo un modo de hacer títeres particular. Esto coincidió con un momento auspicioso para quienes se dedicaban a los títeres, ya que la municipalidad de Buenos Aires comenzó a implementar una suerte de bolsa de trabajo para artistas, al abrirse la posibilidad de realizar presentaciones en el Jardín Botánico y en el Teatro del Jardín Zoológico<sup>11</sup> (que más tarde adoptará el nombre de Teatro Sarmiento), durante la gestión del intendente Hernán Gilart (1958-1962).

En esta “nueva etapa” de trabajo en solitario que inicia en la década del 60 es posible delimitar dos momentos. El primero de ellos, marcado por temporadas breves, muchas veces al aire libre, en salas y espacios ubicados en la periferia del campo teatral, como el Jardín Botánico y el Teatro Sarmiento. El otro, marcado

11. El Teatro del Jardín Zoológico estaba asociado al mundo de los títeres desde comienzos del siglo xx, cuando el titiritero Dante Verzura realizaba allí funciones con su famoso personaje, Mosquito.

por la programación en salas teatrales de gran visibilidad en el campo y por la posibilidad de exhibir de forma conjunta sus obras plásticas, y que coincidió con su vínculo con el director y dramaturgo Enrique Agilda. Ambos momentos están atravesados por una serie de constantes que permiten pensar en la construcción de un modo de hacer títeres claramente identificable fundado en la organización y combinación de números breves y heterogéneos, que sintonizan con algunas de las caracterizaciones que recibió como artista visual en los escritos antes mencionados de Mc Queen y Payró.

La etapa de trabajo en solitario se inició a finales del año 1961 con una serie de presentaciones breves en el Jardín Botánico. Aquellas llevaron por título *La valija de la gitana* y fueron programadas en los intervalos de los espectáculos de “El Gallito Cantor”, grupo encabezado por la titiritera Berta Finkel y su esposo Luis Spector<sup>12</sup>. En los entreactos, Fábregas desplegaba monos amaestrados, zorrinos, payasos y más.

Esta primera y acotada descripción del espectáculo, inserta el trabajo de Fábregas en una estética asociada a formas teatrales premodernas. Tal como observaba Edgard Varey en su libro *Títeres y titiriteros en España* (1957) la primera aparición de los títeres en aquel territorio se vincula con la exhibición de animales, especialmente monos. Un claro ejemplo de esto es el personaje de Maese Pedro, de *El Quijote*, cuyo mono amaestrado (que supuestamente podía ver sucesos pasados y presentes) se sube al hombro del artista y se le acerca al oído simulando contarle lo que él luego reproducirá. Según el estudio de Varey, la manipulación de títeres podía ser parte de los espectáculos de juglares, cuyas destrezas comprendían además la ejecución de instrumentos, composición de poemas (épicos o amorios), pantomimas y juegos de manos, y de los cazurros, cuyos espectáculos incluían monos saltarines, machos cabríos o perros y juegos de títeres. Con este número Fábregas establecía un diálogo directo con aquella imagen fuertemente arraigada en el imaginario, según la cual la forma de producción hegemónica en el teatro de títeres correspondería al artista varón que trabaja con títeres de guante para un público infantil y lo hace de forma trashumante, presentándose en espacios abiertos y públicos y que se ha iniciado en esta práctica de un modo informal.

Apenas unas semanas más tarde, *La valija de la gitana* se liberaba de los límites que le imponía el intervalo para transformarse en un espectáculo independiente y ofrecer funciones en ese mismo espacio y, más tarde, en el Teatro Sarmiento, ubicado en las inmediaciones del Jardín Botánico. En una entrevista concedida a Leonor Vila (2020), el dramaturgo y director Kado Kostzer evocaba

12. Finkel dirigió el teatro de títeres “El Gallito Cantor”, con el que trabajó durante una década junto a su esposo en escuelas, villas y centros de salud. El ministerio de Salud de la Provincia de Buenos Aires los llamó para trabajar en la difusión sanitaria. En la Capital Federal dio funciones por cuenta de Extensión Universitaria, y realizó experiencias con títeres con niños desertores de la escuela y en las colonias de vacaciones.

el magnetismo producido por Fábregas la primera vez que la vio haciendo este espectáculo. Recordaba que tenía una valija, de la cual sacaba distintos objetos como muñecos, máscaras, un abanico (que Kostzer asociaría años más tarde al teatro Noh) mientras emitía sonidos “no convencionales”. Enfatizaba además su capacidad para improvisar: apenas comenzada la función, empezaron a caer algunas gotas y Fábregas hizo un ritual al cielo para que no lloviese.

En el Teatro Sarmiento, bajo el título de *Juguetes Mímicos*, Fábregas propuso un nuevo espectáculo en el cual los títeres se combinaban con máscaras en fábulas creadas por ella misma en las que se reunían personajes de la literatura infantil y animales humanizados. *Juguetes Mímicos* se estructuraba en varios números breves: “Caspareco el payasito”, “El zorro y las gallinas”, “La zorra y las uvas”, “Los gansos que beben agua de la lluvia”, “Lucilo el diablo que juega”, “El gran gato o sea el tigre”, “Quien le pone el cascabel al gato”, “La mona Jacinta”, “La viejita Azul”, “El oso que baila y navega”, “Conciliasueños”, “el mago Flico”, “El cuento de Sen el malo”, “María y su peluca de oro”, “La historia del lobito Pepe” y “La muñeca”. En cada uno de estos números, contruidos a partir de la improvisación, la artista recurría a un objeto, a una técnica y a un vestuario particular. Como en ocasiones anteriores, estos momentos se hilvanaban entre sí a partir de la figura de Fábregas que utilizaba un “vestuario-base” neutro, compuesto por mallas y vestido negro<sup>13</sup> y maquillaje blanco. A este vestuario, en cada número se incorporaban distintos elementos para caracterizar al personaje, algunos de estos implicaban de manera directa al público, por ejemplo, a partir de la entrega de manzanas o de los terrones de azúcar regalados por Lucilo el Diablo. También, agregaba una capa, un cuello y un gorro con picos blancos y rojos, para transformarse en bufón [fig. 1].

Este tipo de organización se corresponde con una estética que entiende al teatro de títeres como síntesis y que explica la cantidad de obras de un solo acto o, inclusive de dos o tres cuadros o actos que responden a un criterio de brevedad y que han sido pensadas para programas integrados varias pequeñas farsas. Oscar H. Caamaño (1996) vincula esto al modelo de espectáculos con títeres difundido por la primera generación de artistas locales: un teatro sin sede fija, ambulante, de pareja o solista, ya que, si las situaciones se reducen a dos o tres personajes, es natural que el conflicto sea sencillo y su solución en el lapso de un acto. Esta brevedad permitiría variar el repertorio, así como utilizar los mismos muñecos de un espectáculo a otro. Cuestiones centrales cuando se trata de un trabajo itinerante que obliga a la síntesis y a la economía de recursos. Caamaño también explicaba que el modelo de espectáculo en forma de recital de cámara en el que se ponen varias obras breves (farsas, romances o pantomimas) evolucionó hacia una forma enmarcada de teatro de títeres.

13. La utilización de un vestuario completamente negro es habitual en espectáculos con títeres y objetos en los cuales quien manipula, lo hace a la vista del público.



Fig. 1.—Elba Fábregas en el Jardín Botánico (c. 1961). Cortesía de Juano Villafañe.

Luego de esta temporada, en 1963 Fábregas volvería a realizar funciones en el Jardín Botánico, con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires. Esta vez, el espectáculo presentado en algunas carteleras simplemente con el título de *Títeres, máscaras, juguetes y muñecos*, se ofrecía en un horario nocturno (22 y 20 horas), para pasar un mes más tarde, al Teatro Sarmiento y al horario matutino. Aquí utilizaba procedimientos similares a las puestas anteriores, como el despliegue de distintos elementos en la escena. Entre estos se destacaban las máscaras realizadas por el artista Rubén Trifiró<sup>14</sup>.

Ya estas primeras experiencias, marcadas por el trabajo en lugares alejados del centro de la ciudad, generalmente al aire libre, y por la brevedad de la permanencia en cada uno de los espacios y de las cuales contamos con escasos registros, nos permiten comenzar caracterizar el modo de hacer títeres de Fábregas; un modo en el que resuenan algunos de los elementos que marcaron sus obras plásticas, como la heterogeneidad de técnicas y recursos, y que aquí se traduce en la combinación de títeres con otros elementos, desde juguetes y máscaras hasta objetos cotidianos.

14. Trifiró trabajaba en la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires y colaboró en la realización de títeres para otras y otros artistas (Entrevista personal a Beatriz Suárez, 2018).

Una estructura similar, basada en varios números u obras breves, sería utilizada en el Teatro Siembra, en una temporada que se extendió entre los meses de mayo y noviembre de ese mismo año. En esta oportunidad, el espectáculo se anunció únicamente con el nombre de *Elba Fábregas* y, a modo de subtítulo, se agregó una breve descripción en la que se anticipaba la heterogeneidad de recursos que serían utilizados y el lugar privilegiado que tenía su presencia física: “la magia de su voz, su rostro y sus manos animando el mundo inanimado de muñecos, máscaras, títeres, sombreros, caretas, telas y cien objetos más” (Programa de mano *Elba Fábregas*, Teatro Siembra, 1963).

El programa incluía una reseña aparecida en el diario *La Nación* en febrero de ese mismo año:

Una variedad de objetos abigarrados parece brotar del suelo como flores de un jardín de cuento de hadas: la cabeza de un tigre, de un oso, de una cebrá; un barco de papel, sombreros fantásticos, telas multicolores.

De pronto aparece ELBA FÁBREGAS con gorro de cascabeles y rostro enharinado, y todo ese mundo yacente empieza a vivir: obra entonces los efectos de una magia.

ELBA FÁBREGAS realiza una labor admirable, llena de inspiración y sabiamente improvisada, de misteriosa seducción. Todos los recursos que pone en juego son de un buen gusto ejemplar. Están impulsados por un lirismo que transforma las cosas y las confina en un círculo mágico, en este espectáculo destinado a CHICOS, pero tan seductor para los GRANDES. (Programa de mano *Elba Fábregas*, Teatro Siembra, 1963).

En el fragmento recuperado aparecían una serie de caracterizaciones que luego serían replicadas en críticas posteriores como la referencia a la heterogeneidad de números que componen la puesta, la variedad de objetos en escena y la presencia ineludible de Fábregas, ataviada como bufón, con un gorro de cascabeles y la cara maquillada de blanco, que organizaba esta multiplicidad. Asimismo, aparecían términos como “magia” y afines, utilizados con frecuencia en las reseñas de espectáculos de títeres o en espectáculos infantiles. A finales de ese año, Fábregas recibiría una de las menciones por el Semanario Teatral del Aire, programa emitido por Radio Municipal un jurado integrado por Alejandro Berrutim, Edmundo Eichelbaum, Edmundo Guibourg, Jacobo Kaufmann, Luis Ordaz, Kive Staiff y Emilio Stevanovich.

En 1964, se estrenaba en el Jardín Botánico, *Juegos con Elba Fábregas*, un espectáculo marcado por la “singularidad”, la “unción histriónica” y la “inspiración” de la artista y calificado como un teatro para niñas y niños tan auténtico que, paradójicamente, era capaz de seducir también al público adulto. Fábregas desplegaba aquí “sus muñecos, sus máscaras, sus juguetes, los pájaros de trapo, las flores que no se marchitan o los tres pájaros que suspiran configuran un maravilloso mundo imaginario” (*Juegos con Elba Fábregas en un jardín*, 1964).

Un año más tarde, en 1965, Fábregas presentó *Juegos para grandes*, un espectáculo similar pero dirigido exclusivamente a público adulto<sup>15</sup> en la Alianza Francesa. En esta oportunidad, se propuso jugar con “formas, colores, actitudes, gestos, palabras, sonidos, rumores, mecanismos, ruidos, movimientos, ritmo, sonido, gente, trapos, papeles, cosas, sombras, luces, muñecos, juguetes, sentimientos, sensaciones” los cuales “se armonizan raramente en el espectáculo unipersonal de Elba Fábregas y ejercen una intensa sugestión que llega a provocar fuerte impacto en el espectador, nada habituado a esa irrupción de un mundo tan diverso en el suyo cotidiano” (E. Fábregas y sus juegos para grandes, 1965).

*Juegos para grandes* se organizó, al igual que espectáculos anteriores, en una serie de números breves, independientes entre sí e hilvanados por la presencia escénica de Fábregas:

Flico el mago; el Buscón; la historia del pastor de ovejas y el rey melancólico; las fábulas chinas del tigre y la de los dos niños; el caso de Basilio y el Rey, se despliegan ante el espectador con riqueza de matices sin un solo efectismo, valiéndose de recursos que brotan espontáneamente de la inventiva de Elba Fábregas, de su máscara y su cuerpo, admirablemente dotados para la mímica; de su voz fértil en inflexiones sugestivas y de toda esa floración de objetos que tan bien realzan sus relatos, convirtiéndolos en espectáculo donde texto y plástica son una sola cosa, así como todos los personajes están en un solo intérprete, en la mímica, la voz y el cautivante “juego” de Elba Fábregas. (E. Fábregas y sus juegos para grandes, 1965).

Pasarían más de cinco años hasta su siguiente actuación: *Los juegos y Elba* se estrenó en septiembre de 1971 en la sala El Erizo Incandescente, de Luis Diego Pedreira. El espectáculo solo se presentó durante dos semanas —los viernes y sábados—, sin cobrar la entrada y acompañado por una exposición de trabajos de la artista. Reaparecía aquí aquella valija que daba nombre a su primer espectáculo —*La valija de la gitana*— estrenado una década atrás. La rutina, organizada como la de “los antiguos músicos de feria”, contaba con números de malabarismo como mantener un plumero sobre la cabeza, trucos de prestidigitación en los que hacía aparecer una manzana en una bolsa, algún fragmento musical utilizando un acordeón de juguete, la exhibición de objetos curiosos, contenido en un paquete de interminable envoltura, representación de fábulas y narración de antiguas parábolas (Andrés, 1971). Según recuperaba una de las críticas

15. La decisión de trabajar para adultos no significó el abandono del trabajo con niñas y niños, a quienes dedicaría su atención a través de la docencia como profesora de dibujo en el Instituto de Orientación Estética de La Plata. Allí, les propone experimentar con diferentes técnicas y espacios (como el Teatro Argentino de La Plata, al cual pertenecía el instituto) y trabajar de forma colectiva.

Elba ha seguido fiel a sus deliciosos objetos: a sus juguetes y a su vestuario. Ellos subrayan una intención, concluyen poéticamente un gesto, realizan una caracterización, ilustran un relato. Elba Fábregas es un rey o un león; una campesina de Brueghel el Viejo, un zafio pastor llamado Basilio, un terrible personaje curialesco que mira con odio y amenaza, o una figura de Fedro, el fabulista. Su arte, tan personal e inspirado, cautiva por ese poder sugestivo y esa poética concisión que recuerda a los líricos y a los plásticos orientales, que ella admira y ha conocido en sus fuentes. Cautiva también por su espontaneidad, por su gracia y su dramatismo, mezclados a veces en admirable grotesco (Elba Fábregas y su llamada al candor, 1971).

En estas palabras reaparecen algunos de los intertextos y calificativos que, veinte años antes, habían sido utilizados para definir su obra plástica y se agregan alusiones a la mímica, “de rica expresividad”, y a la voz, “incisiva, sin resabios de teatralidad académica”. La comparación resulta un elemento recurrente en las críticas de este espectáculo en el que Fábregas es considerada no solo actriz, sino también “un clown femenino, [que] tiene algo de prestidigitadora”; una puesta en escena que parece difícil de narrar ya que sería “un espectáculo que hay que sentir, y cualquier relato sería un pálido reflejo de lo que significa una personalidad”. Es vinculada, por ejemplo, al famoso payaso suizo Grock o es llevada al mundo cinematográfico a partir de su comparación con las heroínas de Fellini, sobre todo de Gelsomina, o con el actor del cine mudo Harry Langdon (P. J., 1971). También Jorge H. Andrés, en una de las pocas críticas firmadas, insistía sobre la dificultad de aplicar alguno de los términos convencionales utilizados para definir los géneros teatrales y calificaba a Fábregas de artista total. Como una suerte de correlato de las reseñas de sus exposiciones, este autor también resaltaba la imposibilidad de enmarcar a Fábregas en una escuela teatral.

Las últimas actuaciones públicas de Fábregas tuvieron lugar en 1972 y 1973 en la sala Casacuberta del Teatro San Martín y, a tono con las experiencias anteriores, las propuestas se titularon *Juegos* y *Juego. Borradores para un libro*, respectivamente. El programa de mano del primero, destacaba la multiplicidad de Fábregas que oficiaba de malabarista, mimo y narradora, calificaba su espectáculo como antología de géneros arcaicos y recuperaba parte del devenir de la artista por “parques, galerías de arte y otros sitios imprevisibles” antes de llegar a una “sala aproximadamente convencional”. Al mismo tiempo, enfatizaba una característica sobre la cual no se había llamado la atención con anterioridad: el espectáculo desbordaba el simple hecho teatral ya que “además de ciertos dispositivos escénicos básicos, en su desarrollo reaparecen, como rescatados del olvido por un fugaz instante, los recursos funambulescos de que el hombre se ha valido para mostrar su fantasía en acción” (Programa de mano *Juegos*, Teatro San Martín, 1972).

La improvisación reaparece aquí para definir la obra como un largo poema imposible de repetir exactamente en cada función ya que su carácter y contenido “dependen de su actitud sensible —y la de los espectadores o visitantes— en el



momento de realizarla”. Tal como sucedió en El Erizo Incandescente, por sugerencia de Fábregas, para este ciclo de *Juegos* fue abolido el pago de la entrada pero, en su lugar, se solicitaba “un precio seguramente costoso que el espectador debe tributar: la recuperación y la entrega de la propia inocencia”, según anunciaba el programa.

### 5.—Una poética lúdica y corporal

El recorrido hasta aquí presentando, guiado por la premisa de una poética fundada en la combinación de números breves y diversos y en la pluralidad de temas, estilos y técnicas, ofrece nuevos elementos: la multiplicación de procedimientos, de objetos y de materialidades que desborda la noción tradicional de títere y que armoniza con la heterogeneidad y variedad de los números; la presencia ineludible de Fábregas en escena que funciona como hilo conductor; y finalmente, la noción de juego como catalizador, un elemento muchas veces explicitado en los títulos de los espectáculos.

La superposición entre juego y arte ha sido abordada en múltiples oportunidades. Ya en el clásico *Homo ludens*, Johan Huizinga (2007 [1954]), que intentaba desentrañar la cualidad cultural del juego y la cualidad lúdica de la cultura, ofrecía una definición de juego que lo emparentaba con las artes escénicas:

[...] es una acción libre ejecutada “como sí” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual. (Huizinga 2007: 27).

El “como sí”, fundamental en la construcción de convenciones teatrales, nos traslada inmediatamente al terreno de la escena. Esto se refuerza con la idea de un tiempo distinto del cotidiano, capaz de absorbernos completamente, que posee coordenadas espaciotemporales específicas y está sujeto a determinadas reglas. Más adelante este autor recuperaba dos aspectos esenciales para el juego que son, a su vez, centrales en para pensar el arte dramático: la lucha o *agón* y la representación de algo.

Partiendo del trabajo de Huizinga<sup>16</sup>, Roger Caillois (1986) definía el juego como una actividad libre (en la cual no debía haber obligación de participar para

16. Caillois reconocía que el mérito de Huizinga consistía en haber analizado la importancia de la función del juego en el desarrollo de la civilización: intentaba definir la naturaleza esencial

que el juego no perdiera su naturaleza de diversión), separada (circunscrita a un espacio y tiempo precisos, previamente determinados), incierta (cuyo desarrollo y resultado no podían estar dados de antemano, sino que debían depender de las iniciativas de sus participantes), improductiva (ya que no genera bienes, ni riqueza, ni tampoco elementos nuevos), reglamentada (sometida a convenciones que suspenden las leyes ordinarias e instauran momentáneamente otras nuevas) y ficticia (acompañada de una conciencia de realidad secundaria o de irrealidad en comparación con la vida cotidiana). Sobre estas características puramente formales de la actividad lúdica, Caillois proponía cuatro categorías fundamentales, según predominara el papel de la competencia (*Agón*), del azar (*Alea*), del simulacro (*Mimicry*) o del vértigo (*Ilinx*). A su vez, estas estarían marcadas por dos maneras de jugar: la primera, *paidia*, se asocia a las manifestaciones espontáneas del instinto de juego, y la segunda, *ludus*, a un entrenamiento y una habilidad determinada, como la adquisición de una habilidad particular, el manejo algún aparato o la aptitud para resolver problemas de orden estrictamente convencional. Si en el planteo de Huizinga la relación entre juego y escena se presenta a través de la superposición de sus definiciones, en Caillois esta se hace explícita. Para este autor, el teatro y las artes del espectáculo quedaban comprendidas en la categoría *Mimicry*, especialmente en su intersección con el *ludus*, que

En el caso más simple, da los juegos de construcciones que siempre son juegos de ilusión, trátase de los animales fabricados con tallos de mijo por los niños de la tribu dogona; de las grúas o de los automóviles contruidos articulando láminas de acero perforadas y poleas de algún *meccano*; o de los modelos a escala, de avión o de barco que los adultos no desdeñan construir minuciosamente. Pero, ofreciendo la conjunción esencial, la representación de teatro es la que disciplina la *mimicry* hasta hacer de ella un arte rico en mil convencionalismos distintos, en técnicas refinadas y en recursos sutiles y complejos. (Caillois, 1986: 70-71).

En estas reflexiones aparecen asociados a la categoría de simulacro tanto el teatro (y con él, las artes de la escena) como los juegos de construcción. Si bien el autor establece una relación entre ambas prácticas, este vínculo resulta abstracto, dado que la asociación descansa únicamente en la preeminencia de la ilusión, y con ello, su pertenencia a una misma categoría.

En las obras de Fábregas, el componente lúdico se hace evidente ya en sus títulos: *Juguetes mímicos*, *Títeres*, *máscaras*, *juguetes y muñecos*, *Juegos con Elba Fábregas*, *Juegos para grandes*, *Los juegos y Elba* y, finalmente, *Juegos*. La inclusión de términos como “juegos” y “juguetes” podría leerse a través de

---

del juego, a la vez que se esforzaba por iluminar esa parte del juego que vivifica las manifestaciones esenciales de toda cultura como las artes y la filosofía, hasta las instituciones jurídicas. Sin embargo, Huizinga descuidaba la descripción y la clasificación de los propios juegos.

esa suerte de relación “natural” entre el juego y el arte, especialmente las de la escena. Sin embargo, esta lectura dejaría en suspenso un elemento fundamental, la cualidad de encuentro, de participación, de convivio tanto del juego como del teatro (Dubatti, 2008). Hans-Georg Gadamer reflexionaba en esta línea al considerar el juego como una función elemental de la vida que se relaciona con el arte contemporáneo, y considera entre las características del juego la participación, el “jugar-con”, ya que “el concepto de juego se ha introducido precisamente para mostrar que, en un juego, todos son co-jugadores”. (1991: 76-77). Desde este enfoque, la cualidad lúdica de Fábregas no solo recaería en la tarea creativa, en su capacidad para organizar y articular aquellos números heterogéneos, sino en su capacidad para proponer a quienes asistían a sus espectáculos participar en esos juegos. El trabajo de improvisación respondía, entonces, a la posibilidad de jugar con el público: aquel “dictado automático” que se liberaba en cuanto aparecía sobre el escenario se iba graduando de acuerdo a lo que recibía del público “con el que juega y que, al mismo tiempo, juega con ella” (Programa de mano *Juegos*, Teatro San Martín, 1972).

El juego de la improvisación podía tomar caminos inesperados. Beatriz Suárez<sup>17</sup> recordaba que en una función en la Alianza Francesa Fábregas le sacó el zapato a una de las personas ubicada en la primera fila con el desafío de ponérselo ella misma. Ese juego con el público, no se acotaba a la sala sino que se desplegaba por todo el espacio. Pepe Quintana, amigo de Fábregas y Villafañe, narraba, a propósito de las puestas en el Jardín Botánico, que “Elba aparecía por detrás de los árboles, con su valija y se ponía en la fila junto a los espectadores, e ingresaba como una más. Luego se dirigía hacia el escenario, se cambiaba y maquillaba delante del público, mientras iba colocando en él sus muñecos y objetos” (Vila, 2020: 62). Un dispositivo similar fue utilizado en *Juegos* (1972), donde Fábregas comenzaba a actuar antes de entrar a la sala Casacuberta del Teatro San Martín, entablando otros juegos con la audiencia<sup>18</sup>.

Ahora bien, estos juegos con el público estaban mediados por toda clase de objetos, como quedaba expresado en títulos como *Títeres, máscaras, juguetes y muñecos*. La propuesta escénica de Fábregas organizaba aquella constelación heterogénea de objetos —integrada por títeres, muñecos, máscaras, juguetes, pájaros de trapo, flores que no se marchitan, abanicos, plumeros, acordeones de juguete, manzanas llevados por ella y los zapatos solicitados a la audiencia— en un sistema con sus propias leyes y su propia lógica. No había jerarquía entre estos elementos, el títere tenía el mismo protagonismo que cualquier otro. Así, tal como explica Jean Baudrillard, esos objetos cotidianos abstraídos de su función se organizaban en un sistema en el que Fábregas (el sujeto) se ocupaba de otorgarle sentido: “los

17. Entrevista personal realizada por la autora, Buenos Aires, mayo 2018.

18. Entrevista personal a Juano Villafañe realizada por la autora, Buenos Aires, diciembre 2020.

objetos son, aparte de la práctica que tenemos, en un momento dado, otra cosa más, profundamente relativa al sujeto, no sólo a un cuerpo material que resiste, sino a un recinto mental en el cual yo reino, una cosa de la cual yo soy el sentido, una propiedad, una pasión” (2004: 97). Así, el títere deviene un objeto entre tantos otros en las puestas de Fábregas, parte de un sistema de objetos cuyo sentido debe buscarse en esta artista y en su cuerpo, el cual ocupó un lugar central en tanto hilvanaba la variedad de números asegurando la unidad, y con ello garantizaba el sentido en aquel sistema.

La puesta en escena del cuerpo, quizá una obviedad para las artes escénicas, adquiere otros matices en el arte de los títeres (especialmente en sus expresiones tradicionales) al enfatizar la paradoja sobre la que se funda el artificio: mientras el muñeco —cualquiera sea su forma y los materiales de los que esté hecho— reclama nuestra atención, sus fuentes motoras y sonoras quedan disimuladas. El cuerpo humano es un cuerpo escamoteado. Es por ello que el trabajo de Fábregas de manipulación a la vista y la complejización de la dimensión de títere fruto de la incorporación de otros tipos de objetos permiten ubicar sus propuestas escénicas entre los proyectos de modernización del teatro de títeres en Argentina.

Pero además, al poner en escena su propio cuerpo, Fábregas colaboraría en derribar aquella relación “natural” entre el trabajo femenino y la esfera privada. Aún más, colaboraría en derribar aquella imagen tradicional según la cual la división del trabajo en el mundo de los títeres asignaba la puesta y manipulación de los muñecos a los titiriteros y relegaba a sus parejas a la realización del vestuario. Se agrega, entonces, una capa más de sentido a la puesta en escena del cuerpo (de su cuerpo) y, con ello, ese no ocultamiento reviste ciertos matices políticos. Tal como afirma Andrea Giunta el

[...] cuerpo sojuzgado por la historia, el otro del cuerpo patriarcal, regulador del poder y configurador de los cuerpos sociales correctos, produjo entre las década del 60 y el 80 un movimiento de liberación, una comprensión distinta del cuerpo femenino, entendido como espacio de expresión de una subjetividad en disidencia respecto de los lugares socialmente normalizados. (2018: 200)

Lejos del arte feminista o de un arte femenino, Fábregas parece aproximarse a aquellas artistas que no admitieron ser identificadas como feministas ni como mujeres, simplemente como artistas y que realizaron una obra que transgredió los parámetros existentes, y que ubicaron a la mujer en espacios inéditos (Giunta, 2018).

## 6.—Palabras finales

En la historia (aún en construcción) del arte de los títeres en Argentina, una figura ha reclamado incesantemente la atención, invisibilizando o volviendo

extrañas aquellas experiencias que no coincidían con ella. Se trata del artista (varón) que trabaja con títeres de guante para un público infantil y lo hace de forma itinerante, presentándose en espacios abiertos y públicos y que se ha iniciado en esta práctica de un modo informal, ya sea que su formación haya sido autodidacta o que, adoptando el rol de discípulo, haya aprendido de un maestro.

Elba Fábregas fue pintora, grabadora y escritora. Se acercó a los títeres a partir de Javier Villafañe quien fue su pareja durante casi una década, acompañándolo y manipulando muñecos en las giras de “La Andariega” por América del Sur y Europa. Esta labor, había quedado oculta tras la figura de Villafañe hasta la disolución de la pareja. Tal como recordaba Pepe Quintana “cuando se separó de Javier, comenzó su despegue. Con él tenía una relación muy artística, muy vanguardista, de salir al mundo los dos a mostrar su arte, pero a ella le gustaba mantenerse como de costado. Para su despegue artístico, necesitó estar separada de él” (Vila, 2020: 62-63).

A lo largo de casi veinte años, Fábregas recorrió un trayecto que va de la periferia al centro del campo teatral porteño<sup>19</sup>: primero, en el Jardín Botánico (en un comienzo como intervalo para transformarse luego en un espectáculo independiente) y en el Teatro Sarmiento; para pasar luego a una periferia “más próxima” en las presentaciones en el Teatro Siembra, el teatro de la Alianza Francesa y El Erizo Incandescente, y, finalmente, realizar algunas funciones en la sala Casacuberta del Teatro San Martín, parte del circuito oficial y ubicado en el centro geográfico del campo teatral. Sin embargo, esta progresión no pareciera haber traído aparejada la acumulación de capital simbólico.

La experiencia de Fábregas con los títeres estuvo atravesada y condicionada por su trayectoria como artista visual y escritora. Su modo de hacer títeres se fundó en la combinación de números breves y diversos, cada uno con su propio argumento y construido a partir de una técnica o un recurso particular; una multiplicidad de técnicas escénicas que recuerda a la multiplicidad de técnicas plásticas con las que solía trabajar Fábregas. Esta heterogeneidad le permitió incorporar en sus juegos —y así jugar con— algunos de los elementos que definieron el modo tradicional de hacer títeres. El lugar otorgado a la dimensión lúdica fue una de las características principales del trabajo de Fábregas que se tradujo, de un lado, en los vínculos entablados con el público, y de otro, en la utilización de diversos objetos y materialidades en escena.

Su labor como artista visual y escritora llevaba a la pregunta de si estas trayectorias pudieron haber servido como una plataforma para acceder a espacios vedados para otras artistas y para convocar la atención de críticos e instituciones.

19. Sobre la configuración de la calle Corrientes como centro neurálgico de la actividad teatral porteña véase González Velasco, Carolina (2012) *Gente de teatro: ocio en la Buenos Aires de los años veinte*.

Sin negar esta posibilidad, no resulta evidente esta colaboración, ni tampoco sus alcances y modos, más allá de las auspiciosas palabras de Jorge Andrés, quien definía a Fábregas como “titiritera, pintora (algunas de sus fantasías plásticas se exponen en las paredes del teatrillo) pedagoga e inventora de juguetes” pero especialmente como “una gran poeta que ha descubierto lo que nadie logró en el país y muy pocos han intuido en todo el mundo: la esencia vital del arte teatral” (1971). En este sentido, cobra fuerza la hipótesis de Nochlin según la cual la posibilidad de destacarse de un puñado de artistas que habían logrado un reconocimiento descansaba en una conexión cercana o personal con una personalidad artística masculina más fuerte o dominante (una característica que se daba casi sin excepciones en el caso de las mujeres). La colaboración de su segunda pareja, Enrique Agilda resulta entonces fundamental, al poner a disposición de Fábregas sus redes de sociabilidad, allanando los obstáculos propios del campo como conseguir actuar en espacios de mayor visibilidad y colaborar con ello en su reconocimiento.

Si su experiencia solista con los títeres se caracterizó por espectáculos con una estructura heterogénea, esta heterogeneidad tenía como aglutinador la presencia de Fábregas, constantemente expuesta a la vista del público haciendo evidente el artificio, y simplemente “atenuada” a través de un vestuario neutro compuesto de unas mayas negras y su cara pintada de blanco. La puesta en escena de su cuerpo, además de organizar y dar sentido a la constelación de objetos desplegada en cada uno de los espectáculos, permitía establecer un juego con las personas del público a la vez que colaboraba en desarmar aquel binomio según el cual la labor de las mujeres quedaba relegada a lo privado, y que en el caso de los títeres se traducía en la realización de los vestuarios de los muñecos. Pero además, al poner en escena su propio cuerpo, Fábregas colaboró no solo en derribar aquella relación “natural” entre el trabajo femenino y la esfera privada sino que multiplicaría las imágenes asociadas al arte de los títeres.

Tal como quedó planteado al comienzo, encarar una tarea de estas características implicó lidiar con la fricción entre aquello que una cultura canoniza y aquello que archiva, pero también lidiar con aquello que ha quedado por fuera del canon y del archivo. En ese sentido, experiencias marginales y marginadas, como la de Elba Fábregas, se hacen visibles a partir del trabajo de recolección llevado adelante por la propia artista, una suerte de testimonio que narra sus actividades; un testimonio en el que, a su vez, se entrelazan diversas voces.

Al comienzo de este trabajo me preguntaba por las mujeres que se dedicaron a hacer títeres, sus propuestas escénicas y las concepciones que fundaron sus estéticas, entendiendo que estas experiencias pudieron comenzar a horadar aquella organización según la cual la historiografía reservó los lugares de visibilidad a los varones. Al revisar la trayectoria de Fábregas, intenté también comenzar a configurar el funcionamiento del campo artístico observando —en palabras de Nochlin— aquello que las instituciones pudieron haber fomentado. En el catálogo

desplegado por Bernardo tan solo algunos nombres femeninos sobresalían en un panteón marcadamente masculino, y se convertían en un emergente más visible de un conjunto de experiencias que, consciente o inconscientemente, habían quedado invisibilizadas. Son estas experiencias las que quedan aún por recuperar; experiencias que deben ser pensadas como complementarias de aquella figura ligada a la tradición y que permiten pensar en una expansión y complejización del arte de los títeres.

### 7.—Referencias bibliográficas

- ANDRÉS, Jorge H. (7 de septiembre de 1971): “Inocentes juegos de Elba Fábregas redescubren una primitiva verdad”. *La Prensa*.
- ASSMANN, Aleida (2008): “Canon and Archive”. En ERLI, Astrid y NÜNNING, Ansgar (eds.): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín-Nueva York, De Gruyter, pp. 97-107.
- BARRANCOS, Dora (2010): *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana.
- BAUDRILLARD, Jean (2004 [1969]): *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI.
- BERNARDO, Mane (1963): *Títtere: magia del teatro*. Buenos Aires, Ediciones Culturales.
- DEL CARPIO DE MC QUEEN, Aurora (9 de agosto de 1951): “El arte personalísimo de Elba Fábregas”, SD (Cochabamba)
- BLAS BENITO, Javier; CIRUELOS GONZALO, Ascensión y BARRENA FERNÁNDEZ, Clemente (1996): *Diccionario del dibujo y la estampa: vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid, Real Academia de BB.AA de San Fernando, Calcografía Nacional.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- BRITOS, Marcos (2013): *Todo lo hermoso es posible. Centro de Estudios de Arte Dramático Escuela Fray Mocho. Una historia (1948-1962)*. La Plata, Consejo Provincial de Teatro Independiente.
- CAAMAÑO, Oscar (1996): “Dramaturgia para títeres en la Argentina”. *Tablas*, 50.
- CAILLOIS, Roger (1986): *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- DUBATTI, Jorge (2008): *Cartografía Teatral: Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- “E. Fábregas y sus juegos para grandes” (29 de junio de 1965). *La Nación*.
- “Elba Fábregas y su llamada al candor” (12 de septiembre de 1971). *La Nación*.
- FRAISSE, Geneviève (2003): *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*. Madrid, Cátedra.
- FUKELMAN, María (2018): “Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo”. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 4, 1 de octubre de 2018, Disponible en: e290, <http://dx.doi.org/10.24201/eg.v4i0.290>
- GADAMER, Hans-Georg (1991 [1977]): *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Paidós.
- GIROTTI, Bettina (2021): *Hacer títeres en Buenos Aires: tradición, modernización y diálogos en el campo cultural (1943-1968)*. Tesis de doctorado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- GIROTTI, Bettina (2020): “Títeres, escritura y dibujo: Javier Villafañe y la recolección de voces infantiles”. *Revista Telar*, 24: 81-98. Recuperado de <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/471>
- GIROTTI, Bettina (2015): “El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros”. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 12: 174-193. Recuperado de <http://anagnorisis.es/pdfs/num12.pdf>
- GIUNTA, Andrea (2018): *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GLUZMAN, Georgina (2016): *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires, Biblos.
- GONZÁLEZ VELASCO, Carolina (2012): *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- HUIZINGA, Johan (2007 [1954]): *Homo Ludens*. Barcelona, Alianza.
- J., P. (8 de septiembre de 1971). “Elba Fábregas en El Erizo Incandescente”. *La Prensa*.
- “Juegos con Elba Fábregas en un jardín” (2 de febrero de 1964). *La Nación*.
- MELLO, Allisa y ORENSTEIN, Claudia (2019): “Introduction”. En MELLO, Allisa; ORENSTEIN, Claudia y ASTLES, Cariad (eds.): *Women and puppetry. Critical and historical investigations*. Londres, Routledge.
- MELLO, Allisa; ORENSTEIN, Claudia y ASTLES, Cariad (eds.) (2019): *Women and puppetry. Critical and historical investigations*. Londres, Routledge.
- MOLLOY, Sylvia (1985): “Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia de Norah Lange y El archipiélago de Victoria Ocampo”. *Filología*, 20.2: 279-293.
- NOCHLIN, Linda (2007 [1971]): “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. En CORDEIRO, Karen y SÁENZ, Ina (comps.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México DF, Universidad Iberoamericana (CDMX)/Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM/CONACULTA-FONCA/CURARE.
- NOVOA DONOSO, Soledad y ROSA, María Laura (eds.) (2018): “Introducción. La lucha tenaz de las mismas mujeres. Experiencias sobre el arte y el feminismo en Argentina, Brasil y Chile”. En: *Compartir el mundo: la experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- SARLO, Beatriz (2003): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- SCOTT, Joan (1999): “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En NAVARRO, Marysa y STIMPSON, Catherine R. (comps.): *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires, FCE, pp. 37-75.
- VAREY, Edgar (1957): *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid, Revista de Occidente.
- VILA, Leonor (2020): *El eslabón perdido. Un recorrido por la vida de Elba Fábregas*. Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- VILLAFAÑE, Javier. (2001[1990]): *Antología*. Buenos Aires, Sudamericana.

## 8.—Archivos visitados

Biblioteca de Argentores.  
 Centro de Documentación del Complejo Teatral San Martín.  
 Archivo personal de Elba Fábregas.



9.—*Entrevistas*

Entrevista personal realizada por la autora a Juan Cristóbal “Juano” Villafañe, Buenos Aires, abril 2018.

Entrevista personal realizada por la autora a Juan Cristóbal “Juano” Villafañe, Buenos Aires, diciembre 2020.

Entrevista personal realizada por la autora a Beatriz Suárez, Buenos Aires, mayo 2018.